

Sanja Cvetnić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

27. 9. 2006.

**Iz likovne baštine
Bosne Srebrene: Gian
Antonio Guardi na
Petričevcu (Banja
Luka) i Francesco
Guardi u Kraljevoj
Sutjesci**

Ključne riječi: slikarstvo, 18. stoljeće, venecijanska škola, Gian Antonio Guardi, Francesco Guardi, Bosna Srebrena
 Key Words: painting, 18th century, venetian school, Gian Antonio Guardi, Francesco Guardi, Bosna Srebrena

Autorica obrađuje dvije slike venecijanske škole iz likovne baštine franjevačke provincije Bosne Srebrene: sliku Gian Antonija Guardija (Venezia 1699 – 1760.) Povratak sv. Obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski u franjevačkom samostanu Presvetoga Trojstva na Petričevcu (Banja Luka), te Francesca Guardija (Venezia 1712 – 1793.) Bogorodica s Djetetom i sv. Antunom Padovanskim u franjevačkom samostanu sv. Ivana Krstitelja u Kraljevoj Sutjesci. Obje je atribuirao Grgo Gamulin. Autorica u članku donosi točan smještaj i ikonografsko čitanje prve, te predlaže kasniju dataciju: u posljednje razdoblje djelatnosti Gian Antonia Guardija. Druga slika, iz Kraljeve Sutjeske, nosi godinu (1775.) i ime fra G[a]rge iz Vareša koji ju je nabavio, a usporedba s crtežima i srodnim djelima sakralne tematike malih dimenzija koja nastaju nakon 1760. godine potvrđuje autorstvo Francesca Guardija. Slike velikana venecijanskoga rokoka u franjevačkim samostanima u Bosni i Hercegovini – osim svoje iznimne likovne vrijednosti – potvrda su snažnih povijesnih veza s Venecijom koje su stoljećima njegovali franjevci in Bosna othomana.

Gian Antonio Guardi na Petričevcu

U franjevačkom samostanu na Petričevcu (Banja Luka) razriješena je nedoumica koju su začeli netočno navedeni smještaj i ikonografsko čitanje jedne od najljepših slika Bosne i Hercegovine – *Povratak sv. Obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski*. (sl. 1)¹ U prvoj objavi (1988. g.), naime, pridana je zbirci franjevačkoga samostana sv. Bonaventure u Visokom, i ikonografski određena kao “Sv. Ana i Joakim s Marijom i franjevačkim svecem”² Venecijancu Gian Antoniju

Guardiju (Gian/n/antonio, Antonio; Venezia, 1699 – 1760. g.)³ sliku je atribuirao Grgo Gamulin (1990. g.) kritički pišući o zagrebačkoj izložbi *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija: (...) ostalo je neproučeno i neprimijećeno još jedno izvanredno malo djelo: slika s Bogorodicom između Sv. Ane i Joakima sa Sv. Antunom Padovanskim. Vlasništvo je franjevačkog samostana u Visokom, a slika ju je također Guardi, ali ovaj put Gian Antonije.*⁴ Ostao



1. Gian Antonio Guardi, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski, Petričevac pokraj Banja Luke, Bosna i Hercegovina* / Gian Antonio Guardi, *Return of the Holy Family from the Temple and St. Anthony of Padua, Petričevac near Banja Luka, Bosnia and Herzegovina*

je jedini koji je upozorio na postojanje i značenje ove Guardijeve slike u Bosni i Hercegovini, zahvaljujući čemu je i pronađena u zbirci samostana Presvetoga Trojstva. U vrijeme kada je Antonio Morassi objavio monografiju o slikarskoj obitelji Guardi (I–II. dio 1973. g.; III. dio 1975. g.), *Sv. Obitelj* iz Petričevca nije još bila poznata, a i do sada je ova iznimna slika stručnoj javnosti poznata po jednoj crno-bijeloj reprodukciji u Gamulinovu članku.⁵

Promjenu u ikonografskoj identifikaciji događaja umjesto iz Marijina djetinjstva, u događaj iz Isusova djetinjstva, nalazimo u nekoliko atributa, i u cjelokupnoj pripovjednoj situaciji. Potvrdu kako je riječ o *Povratku sv. Obitelji iz Hrama*, posljednjem događaju u kome se u Novom zavjetu spominje njegov zemaljski otac, sv. Josip, nalazimo u procvatu

štapu koji svetac drži u ruci (što nije atribut sv. Joakima, nego upravo Josipov). U odabiru Marijina zaručnika – prema apokrifnim pripovijestima – presudila je bijela golubica koja je izašla iz njegova štapa (*Jakovljevo protoevanđelje* 9, 1)⁶ ili iz šibe (*Pseudomatejevo evanđelje* 8, 1–3),⁷ što je ikonografija pretvorila u procvati prut ili štap koji se javlja kao Josipov atribut i podsjeća na čudo koje je otkrilo upravo njega kao dostojna Marijina zaručnika. Nadalje, u standardnim ikonografskim bojama (crvenoj i modroj) prepoznajemo Bogorodičinu odjeću (ne onu sv. Ane), a u odjeći dječarca od dvanaest godina – koji je u dugoj haljini s rukavima (lat. *tunica manicata*) i malo dulje kose zavarao u spolu – slikar je naglasio Isusov *chiton*, dugu tuniku bez šavova u liturgijskoj boji mučeništva (crveno), za koju evan-



2. Gian Antonio Guardi, *Povratak sv. Obitelji iz Hrama i sv. Antun Padovanski*, detalj, Petričevac pokraj Banja Luke, Bosna i Hercegovina / Gian Antonio Guardi, *Return of the Holy Family from the Temple and St. Anthony of Padua*, detail, Petričevac near Banja Luka, Bosnia and Herzegovina

delist Ivan piše: *A uzeše i donju haljinu, koja bijaše nešivena, otkana u komadu, odozgor dodolje.* (Iv 19, 23). Osim toga, ikonografska situacija slike na Petričevcu, s roditeljima koji vode dijete starije dobi (suvremenim sportskim rječnikom – kadetske dobi), nije poznata u Marijinu djetinjstvu, iz kojega ikonografija izdvaja tek njezin dolazak u Hram kao trogodišnje djevojčice, poduku sv. Ane Mariji, i – rjeđe – Mariju kako tka u Hramu. Događaj koji je ovdje prikazan poznat je i promoviran tek nakon Tridentskoga sabora (1545–1563. g.) kao uzor Isusove usporedne svijesti o božanskom poslanju, i zemaljske poslušnosti, te slijedom rasta pobožnosti spram sv. Obitelji kao zemaljskoga Trojstva.⁸ Ikonografija *Povratka sv. Obitelji iz Hrama* temelji se na Lukinu evanđelju: *Njegovi su roditelji svake godine o blag-*

danu Pashe išli u Jeruzalem. Kad mu bijaše dvanaest godina, uzidoše po običaju blagdanskome. Kad su minuli ti dani, vraćahu se oni, a dječak Isus osta u Jeruzalemu, a da nisu znali njegovi roditelji. Uvjereni da je među suputnicima, odoše dan hoda, a onda ga stanu tražiti među rodbinom i znancima. I kad ga ne nađu, vrate se u Jeruzalem tražeći ga. Nakon tri dana nađoše ga u Hramu gdje sjedi posred učitelja, sluša ih i pita. (...) Kad ga ugledaše, zapanjiše se, a majka mu njegova reče: "Sinko, zašto si nam to učinio? Gle, otac tvoj i ja žalosni smo te tražili." A on im reče: "Zašto ste me tražili? Niste li znali da mi je biti u onome što je Oca mojega?" Oni ne razumiješe riječi koju im reče. I side s njima, dođe u Nazaret i bijaše im poslušan. (Lk 2, 41–51).⁹ Kompozicijski raspored figura sv. Obitelji, a donekle i njihove impostacije odgovara

raju Rubensovom djelu *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*, koje je u bakrorez prenio flamanski grafičar Schelte à Bolsward (Bolsward, oko 1586. g. – Antwerpen, 1659. g.). On otkriva ikonografski sadržaj biblijskim citatom ispod prizora: *ET ERAT SUBDITUS ILLIS, Luc. 2 (I BIJAŠE IM POSLUŠAN, Lk, 2)*,¹⁰ a ta se identifikacija teme i novozavjetnoga literarnoga predloška odnosi i na sliku na Petričevcu. Gamulin je atribuciju popratio datacijom u “*peto desetljeće XVIII. stoljeća*” s napomenom: *Nalazimo se, dakle, oko sredine stoljeća. Nije potrebno riskirati neku točniju dataciju; ta upravo takve oblake vidimo i na oltarnoj slici s Bogorodicom u gloriji u Vigo d’Anaunia (oko 1742). (...) Ako treba potražiti neko preciznije kronološko određenje, moglo bi to biti peto desetljeće XVIII. stoljeća.*¹¹

U vertikalno postavljenom pravokutnom formatu slike *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* i sv. Antun Padovanski likovi zauzimaju manje od polovine i uvučeni su u prostor. U uskom pojasu tla, suženom na donju četvrtinu, slikar je ipak ostvario velike dubinske pomake skicoznim opisom prostora: od približene vegetacije do skupine u povratku na naznačenoj stazi i dalje do linije horizonta. Svi likovi su u odmaku u odnosu na površinu slike. (sl. 2) Ukošeni su nagibom glave ili tijela i okrenuti od gledatelja, a u načinu odmaka slikar ne ponavlja rješenja i za svakoga od protagonista prizora pronalazi drugo: profil s uzdignutom glavom (sv. Antun Padovanski) ili sa sagnutom (Bogorodica), lijevi poluprofil odozdo (Isus) ili odozgo (sv. Josip) ili pak desni poluprofil odozdo (veća krilata anđeoska glavica). Na taj je način – uz treptavi slikarski rukopis – Guardi dodatno “uzbudio” površinu slike. Kompozicijski i ikonografski srodno djelo nalazi se u privatnoj zbirci u Veneciji, dimenzijama otprilike za trećinu veće (40,1 x 32,7 cm : 61 x 45 cm),¹² a pogrešno je naslovljeno kao *Povratak sv. Obitelji iz Egipta*. Isusova je dob starija od one koja bi odgovarala povratku iz Egipta, a odgovara upravo opisanom povratku iz Hrama. U identifikaciji Guardijeva pripremnoga crteža iz Uffizija za tu sliku iz venecijanske privatne zbirke, Morassi (1975. g.) ispravlja ikonografsko čitanje u *Povratak sv. Obitelji iz Hrama*.¹³ Na venecijanskoj slici osobito je usporediva impostacija Isusa, njegov pogled upućen uvis i način na koji ga sv. Josip hvata za podlakticu, a ne za ruku, otkrivajući tom grčevitom gestom artritичne staračke ruke zastrašenost zbog Djetetova gubitka i potrage. Slikarski rukopis nije tako rastvoren i iskričav kao na onoj iz Petričevca. Slika Giana Antonija Guardija *Bogorodica s Djetetom i dva sveca* (sl. 3), nekoć u zbirci Brass u Veneciji, a sada neznana smještaja – sudeći po fotografiji – iznimno je srodna petričevačkoj: mase su snažno rastvorene, a svjetlosni odbljesci slikani tan-



3. Gian Antonio Guardi, *Bogorodica s Djetetom i dva sveca*, neznani smještaj (nekoć Venecija, zbirka Brass). Presnimljeno iz *Burlington Magazine for Connoisseurs* (LV/321), 1929. / Gian Antonio Guardi, *Virgin and Child and Two Saints*, location unknown, formerly Brass collection, Venice (from *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, LV/321, 1929)

kim, posve rasvijetljenim kistom. Isusovo lice autocitat je u odnosu na krilatu anđeosku glavicu sa slike na Petričevcu, a lice poklekloga mladolikoga sveca usporedivo je s petričevskim sv. Antunom Padovanskim. Sliku *Bogorodica s Djetetom i dva sveca*, nekoć u zbirci Brass, Morassi je objavio još 1929. godine (kao Francescovo djelo¹⁴), a u monografiji (1973. g.) mijenja atribuciju i vremenski ju određuje: *Ovaj izvrsni Antonijev autograf, koji sam vidio u Veneciji 1928. godine, trenutno se ne može pronaći. Valja ga smjestiti, zbog svoga treptava načina slikanja, u prilično kasno majstorovo razdoblje.*¹⁵ To bismo mogli reći i za sliku na Petričevcu, koja je slikana sa sigurnošću i slobodom, pogotovo iznimna Josipova glava koja je skicozna ali uvjerljivo izražajna u staračkoj zabrinutosti. Draperija na slici *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* i sv. Antun Padovanski pretvorena je u pjenastu tvar, a naglašena emotivnost među protagonistima izražena gestama, pogledima i nagibima tijela – unatoč tome što je riječ o djelu malih dimenzija – progovara snažno o moći venecijanskoga rokoka Giana Antonija Guardija. Njegovu kritičku sudbinu Morassi je u spomenutoj monografiji suprotstavio onoj trinaest godina godina mlađega brata Francesca: *Prvi, ubrzo zaboravljen i gotovo posve nepoznat do naših dana, bio je “rekonstruiran”, može se reći, od temelja; dru-*

goga, čija je slava rasla odmah po smrti, potrebno je osvjetliti u različitim fazama njegova razvoja i njegovih različitih djelatnosti – osim vedutista i slikara izmišljenih krajolika – kao slikara sakralnih i svjetovnih prizora, portreta i drugih slikarskih vrsta.¹⁶ U tim riječima, koje podsjećaju koliko su umjetnički profili braće bili nejasni, a opusi nerazgraničeni, odjekuju ujedno glasovi jedne od najstrastvenijih povijesnoumjetničkih polemika 20. stoljeća u kojoj su sudjelovala brojna velika povijesnoumjetnička imena, a primirje je našla nakon izložbe koju je Pietro Zampetti organizirao 1965. godine u Veneciji, a nakon toga i same Morassijeve monografije.¹⁷ Izložba je zorno pokazala ono što su upućeni već znali “da su iz obitelji Guardi vrijedna samo dvojica braće, Antonio i Francesco. Treći brat, Nicolò, ostao je i dalje neuhvatljiva maglica, najvjerojatnije male umjetničke vrijednosti; četvrti Guardi, Giacomo, Francescov sin bio je tek slabi oponašatelj oca. Što se tiče rodonačelnika Domenica, oca braće Guardi, i njega je pokrio zaborav, a s njime i tajna koja se proteže i na njegovu umjetničku sposobnost”.¹⁸ Ali i ono što nije bilo svima jasno i poznato: umjetničku veličinu Gian Antonija. Prijepore oko braće su osobito potakli problemi njihova razumijevanja kao slikara velikih figura (a ne štafažnih mrljica u vedutama i krajolicima) i pripovjedno razvijenih tema (Francesco je do tada bio poznat gotovo isključivo kao slikar veduta, imaginarnih krajolika, *capriccia*). Povod raspravi bila je prvenstveno atribucija remek-djela venecijanskoga slikarstva 18. stoljeća, ciklusa o Tobiji (1750. g.) na koru crkve posvećene arkandelu Rafaelu (tal. *chiesa dell'Angelo Raffaele*) u Veneciji, a potom i turski ciklus od četrdeset i tri slike (1742–1743.) koje je od Gian Antonija naručio zapovjednik kopnenih trupa (feldmaršal) venecijanske vojske grof Johann Matthias von der Schulenburg. Slike s temom života na Porti i oko nje (npr. *Vrtni prizor iz saraja* ili *Haremski prizor* u zbirci Thyssen-Bornemisza u Madridu; *Sultan prima delegaciju dostojanstvenika, Vojnik i kurtizana, Tri para turskih plesača oko ognja* u privatnim zbirkama) prikazuju jedan od vrhunaca osmanske mode koja je još od kraja 17. stoljeća zanosila europsku književnost, umjetnost, obrt i maštu (franc. *turquerie*; tal. *alla turca*; njem. *Turkomanie*). Od početka sedamdesetih godina 20. stoljeća, zahvaljujući ponajprije Morassijevu djelu, i slijedom njegovih zanesenih i proročkih riječi kako je riječ o temi tako zanimljivoj da će osvojiti istraživače diljem svijeta, obitelj Guardi našla se u optici istraživačkoga interesa brojnih povjesničara umjetnosti, od Alice Binion (1976. g.) do Alessandra Bettagna (2002. g.),¹⁹ a velika će braća bez imalo sumnje zatraviti još mnoge.

Podrijetlo slike *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* i sv. Antun Padovanski na Petričevcu nije poznato. U jednom rimskom

izvješću iz 1757. godine, koje potpisuju dva franjevca, “Klement iz Palerma, generalni ministar, vizitator i papinski reformator” i “Vinko Scutari, bivši generalni definator i generalni tajnik”, a bavi se administrativnim promjenama koje su snašle Franjevačku provinciju Bosnu Srebreanu, piše: *Tri samostana: sv. Duha u Fojnici, sv. Katarine u Kreševu, sv. Ivana Krstitelja u Sutjesci, i šest hospicija: sv. Mihovila Arkandela u Varešu, Bl. djevice na nebo uznesene u Travniku, Rodenja bl. djevice Marije u Sarajevu, sv. Mihovila Arkandela u Ivanjskoj, sv. Petra u Tuzli, sv. Ivana Krstitelja u Jajcu, sa svim ostalim rezidencijama i župama a također i sa svim ocima, braćom i misionarima bosanskim, koji se nalaze pod osmanskim gospodstvom, kojih u svemu – prema navodima – ima na broj oko 150 (...)*.²⁰ Samostan na Petričevcu, gdje se slika sada nalazi, osnovan je tek krajem 19. stoljeća kao nasljednik franjevačke rezidencije u Ivanjskoj, spomenute u rimskom izvješću. S obzirom na pojavu franjevačkoga sveca, sv. Antuna Padovanskoga uz sv. Obitelj, može se pretpostaviti da je riječ o izvornoj franjevačkoj narudžbi, a s obzirom na to da se slika Gian Antonijeva brata, Francesca Guardija – nabavljena 1775. godine – nalazi u samostanu u Kraljevoj Sutjesci, da su dinamične veze s Venecijom višetruko potvrđene (u tom su gradu naručivane slike, tiskana djela, nabavljana crkvena oprema; tu se obrazovalo, trgovalo i još štošta), treba u obzir uzeti mogućnost da je čarobno malo djelo *Povratak sv. Obitelji iz Hrama* i sv. Antun Padovanski polovicom 18. stoljeća pod franjevačkim habitom stiglo u Bosnu i Hercegovinu.

Francesco Guardi u Kraljevoj Sutjesci

Uz sliku *Bogorodica s Djetetom* i sv. Antun Padovanski (sl. 4)²¹ u zbirci Franjevačkoga samostana sv. Ivana Krstitelja (u mjesnom govoru sv. Ive) u Kraljevoj Sutjesci susrela su se dvojica imenjaka: franjevac Grgo iz Vareša, koji je 1775. godine nabavio ovu malu sliku treptava slikarska rukopisa kojim su ispisane završne stranice slavne povijesti venecijanskoga kolorizma, te Grgo Gamulin koji ju je našao “u drevnom franjevačkom samostanu podno slavne utvrde Bobovac, u srcu Bosne”,²² prepoznao i objavio (1972. g.) kao djelo Francesca Guardija (Venezia 1712–1793. g.).²³ Između fra Grge Ilijčića,²⁴ kako se Varešanin zvao, i Grge Gamulina, pa sve do danas, naraštaji franjevaca pozorno su ju čuvali i selili u sve trajnije i primjerenije prostore jednoga od najpoznatijih samostana Bosne Srebreane. Je li ju fra Grgo nabavio upravo za Kraljevu Sutjesku, ili je prvotno bila smještena u neko drugo mjesto u provinciji, nije poznato, ali gdje god bila, na svakom je mjestu morala djelovati kao dragulj. Zavirivši u bilješke iz njegova životopisa, naći ćemo se pred



4. Francesco Guardi, *Bogorodica s Djetetom i sv. Antun Padovanski*, Kraljeva Sutjeska, Bosna i Hercegovina / Francesco Guardi, *Virgin and Child and St. Anthony of Padua*, Kraljeva Sutjeska, Bosnia and Herzegovina

gorkom istinom da koliko god se pred slikom Francesca Guardija divimo likovnom osjećaju fra Grge iz Vareša, kao provincijal Bosne Srebrene nije pokazao istančanost u odnosima sa subraćom, te je izazivao brojna nezadovoljstva. Ratobornu mu narav jasno otkriva nastupno pismo pri preuzimanju časti provincijala: (...) *da se nitko ne drzne miješati u našu službu, a još manje prisvajati sebi naša prava. Iako vas poštujemo kao savjetnike i sudrugove-suce naše uprave, nikoga ne priznajemo jednakim sebi niti ga kao takva prihvaćamo. Obavili mi svoju upravu dobro ili slabo, nikome se to osim nama neće pripisati.*²⁵ Na tragu suvremenoga povijesnoumjetničkoga interesa za naručitelje, mecene i tržište umjetnina, fra Grgo iz Vareša, naručitelj slike Francesca Guardija (s obzirom na dodani lik sv. Antuna Padovanskoga, vjerojatnije nego samo kupac), zavređuje i posebnu po-

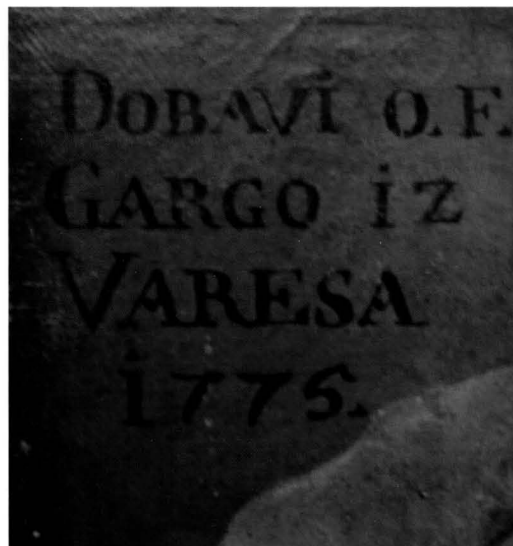
zornost. Pejo Čošković (2005. g.) o njemu piše: *ILJIĆ, Grgo (Higlich, Hilijic-Ilijic, Hilijic-Varešanin, Hiljich de Vares, Hiljic, Ilic, Ilijic Varešanin, Ilijic-Varešanin, Zečević; Gregorius), biskup (Vareš, 18. X. 1736 – Kraljeva Sutjeska, 1. III. 1813). U Franjevački red stupio je 1752. u samostanu u Kraljevoj Sutjesci. Filozofsko-teološki studij završio je u Italiji, a potom najprije bio učitelj franjevačkih novaka u Kraljevoj Sutjesci i samostanski vikar. Kao župnik službovao je do 1774. u Kraljevoj Sutjesci, Ivanjskoj, Velikoj, Komušini, Podvučjaku, Bijeloj i Varešu. Tajnikom Provincije Bosne Srebrene bio je za provincijala B. Benića 1774–77. Na preporuku bosanskoga provincijala A. Botoša Okića, papa Pio VI. ga je 1783. imenovao provincijalom Bosne Srebrene, čim izborni članovi Provincije nisu bili zadovoljni. Nezadovoljstvo njegovom upravom povećalo se 1784, kada je dokinuo tradicionalna prava islu-*



6. Francesco Guardi, *Bogorodica s Djetetom i sv. Antun Padovanski*, detalj, Kraljeva Sutjeska, Bosna i Hercegovina / Francesco Guardi, *Virgin and Child and St. Anthony of Padua*, detail, Kraljeva Sutjeska, Bosnia and Herzegovina

5. Francesco Guardi, *Bogorodica s Djetetom i sv. Antun Padovanski*, detalj s natpisom, Kraljeva Sutjeska, Bosna i Hercegovina / Francesco Guardi, *Virgin and Child and St. Anthony of Padua*, detail of inscription, Kraljeva Sutjeska, Bosnia and Herzegovina

ženim provincijalima da mogu sudjelovati u provincijskim skupštinama. Zbog toga ga je papa suspendirao 1785, ali mu je 1786. na intervenciju Beča dodijeljen naslov isluženoga generalnoga definitora, što mu je omogućilo sudjelovanje u upravljanju Provincijom. Po drugi je put postao provincijalom Bosne Srebrene 1793, a zauzimanjem Botoša Okića i makarskoga kanonika I. J. Pavlovića Lučića, imenovan je 1796. naslovnim ruspenskim (nekadašnja biskupija na području današnjeg Tunisa) biskupom i koadjutorom Botoša Okića te posvećen u Makarskoj 1797. Nakon povlačenja Botoša Okića I. je 1898. imenovan apostolskim vikarom u Bosni i u toj službi ostao do kraja života. (...) ²⁶ Da otkloni svaku sumnju u to tko je pribavio sliku velikana venecijanskoga *settecenta*, fra Grgo – tada tajnik Provincije Bosne Srebrene – potpisao se velikim tamnim slovima na slici (postupak koji postaje jas-



niji kada ga se malo upozna). Iako njegov krupnim slovima ispisan *Exegi monumentum – DOBAVI O.F. / GARGO IZ / VARESA / 1775.* (sl. 5) – ne možemo bez negodovanja prihvatiti na tom djelu malih dimenzija, ipak mu moramo zahvaliti na pomoći u dataciji, i to ne samo za sliku iz Kraljeve Sutjeske nego i za skupinu njoj stilski bliskih djela sakralne tematike s kojom se Francesco Guardi odvojio od prozračnoga vedutističkoga načina toliko da ga je Rodolfo Pallucchini obradio u zasebnu poglavlju pregleda venecijanske umjetnosti *settecenta* (“*Francesco Guardi figurista*”²⁷).

Kompozicija slike vertikalno postavljena pravokutna formata čitljiva je pomoću dva osnovna organizacijska elementa: trokuta u koji su zatvoreni protagonisti (Bogorodica, dijete Isus i sv. Antun Padovanski) i dijagonale koja povezuje lijevi gornji kut slike, odnosno rubom prerezani motiv tordirana stupa na visoku postamentu, s desnim donjim kutom u kojemu je sv. Antun sa svojim atributom, ljiljanom. Bogorodica je prikazana do visine kukova, tijelom u desnom, a glavom u blagom lijevom poluprofilu. Nagnuta je nad duboko pognutim sv. Antunom Padovanskim. Franjevački svetac i veliki propovjednik prikazan je u profilu do visine struka, kako ljubi Isusovu nogu. Dijete, udobno zavaljeno u Bogorodičinu krilu, uzvraća nježnim pogledom i polaganjem lijeve ruke na svečevu glavu. (sl. 6) Tiha intima koju je Guardi uspio ostvariti zatvorenošću skupine i blagim gestama kojima se protagonisti dodiruju ili si iskazuju naklonost, uspjela je spasiti ovaj prizor duge ikonografske povijesti (Bogorodica s Djetetom i nekim od svetaca ili svetica) od umora ili “potrošenosti”, pa je uvjerljiva čak i zasladena rokoko emotivnost, tipična za razdoblje. Ipak, promatrana u kontekstu venecijanske umjetničke sredine u kojoj je Guardi djelovao, slika pokazuje određenu teškoću u oblikovanju velikih masa: primjerice, Bogorodičin modri plašt napuhan je bez logičnoga objašnjenje u opisu teksture draperije (doimlje se mekanom i trebala bi lakše padati) ili u polažaju tijelu koja ju pridržava. U približenu pogledu Guardijeva *Bogorodica s Djetetom i sv. Antun Padovanski* u Kraljevoj Sutjesci otkriva profinjeni slikarski rukopis i nemirnu površinu koju je vješta ruka razgradila u kaleidoskop gustih poteza različite svjetlosne i kolorističke vrijednosti. Osvrćući se na malen, ali važan dio opusa u kome je Francesco Guardi napustio široke panorame, približio kadar i umjesto veduta koje su ga proslavile slikao svetačke figure, Edoardo Arslan (1944. g.) zaključuje da je nije bio obrazovan za pripovjednoga slikara (tal. *pittore “di storia”*) jer njegova se ljudska figura u urbanim krajolicima svodi na stenogramski zapis, malen i sumaran, a kada je uvećana, ot-

kriva da je nenavikla na tu mjeru.²⁸ Prema Arslanovu mišljenju stariji brat Gian Antonio – koji je svoju poetiku uspješno formulirao na sakralnim narudžbama, paučinastom rukopisu i tipološki prepoznatljivim figurama elegantne siluete i s crtački neobično riješenim nosom poput ‘ptičjega kljuna’ – sâm je uputio Francesca na vedutizam kao *genre* u kome će njegove figure (tvrde i drvene) lakše živjeti u prozračnoj atmosferi velikih prostora: *Moglo bi se pomisliti na to da ako je Francesco Guardi bio primio slikarsku poduku ‘pripovjedača’, ona bi bila negdje vidljiva na njegovim vedutama, gdje se male figure svih vrsta, pučani, lađari, patriciji, svećenici, seljaci, ribari, dječaci broje u stotinama.*²⁹ Suprotno tomu, kada se upušta u zadatke usporedive ovome u Kraljevoj Sutjesci, primjerice na slikama malih formata – *Bogorodici* u zbirci Tecchio u Milanu, ili *Svecu u zanosu pred Presvetim Sakramentom* (sl. 7)³⁰ u Muzeju u Trentu – Francesco nailazi na težak izazov približena kadra, jer oba potpisana djela: “*daju punu potvrdu ovoga osobitoga kritičkoga pogleda koji smo izveli iz nepristrane analize ‘velikih’ figura Francesca Guardia. Bogorodica u vlasništvu obitelji Tecchio otkriva neke sličnosti s Giannantonievim tipovima, bez toga da dosegne one izražajne značajke koji su navele kritičare da govore o nosevima oblikovanim poput ‘ptičjega kljuna’.* Ali, *rukopis je gust i zgrušan, Francescov; veo na glavi oblikovan je ostrim lomovima; cijela figura izražava onu drvenost i tvrdoću (usporedi vrat) koja već izgleda tako tipičan za Francesca kada pokuša uvećati razmjere svojih mrljica. Mjesto na kome je doista očita snaga jezika koji svaku figuraciju podjarmljuje vlastitim zakonima je na Svecu iz muzeja u Trentu. Figura do pojasa je u profilu, a profil je podatan da izrazi onaj ritam obrisa s iznenađujućom pravilnošću: dobro vidljivo u pramenu na čelu, u istaku obrve na očnoj arkadi, u lomovima pluvijala u profilu, u draperiji humerala. I ovdje je odrješiti obris u funkciji gustoga, zgrušana poteza kista; i ovdje se piramidalna masa čini nerazdjeljivom od jakih svijetlih i tamnih polja koje ju tvore, u kojima se utaborila s odrešitim i isto tako jednostavnim kontrastom.*³¹ Iako Arslan nije znao za sliku u Kraljevoj Sutjesci, njegove analize Francescova stila na djelima u Milanu i Trentu (i problema kojima se suočavao kada je trebao uvećati “svoje mrljice”) mogu se prepoznati i na njoj, pogotovo u piramidalnoj masi ostrih lomova u draperiji i u gustom, zgusnutom potezu kista, premda pri čitanju Arslanovih prosudbi valja imati na umu da on piše u jeku prijepora između pobornika Gian Antonija (i u tom taboru) te Francesca, pa je iznimni intelektualni i stručni napor velikoga povjesničara umjetnosti uložen u promociju prvoga, koji put po cijenu drugoga. Kompozicijsko rješenje, blizina kadra, način slikanja ulomka neba i oblaka



7. Francesco Guardi, *Svetac u zanosu pred Presvetim Sakramentom*, Trento, Museo Provinciale d'Arte del Castelo Stenico / Francesco Guardi, *Saint in Ecstasy in Front of the Holy Sacrament*, Trento, Museo Provinciale d'Arte del Castelo Stenico



8. Francesco Guardi, *Bogorodica u molitvi*, New York, privatna zbirka Eugen Victor Thaw / Francesco Guardi, *Virgin in Prayer*, New York, the private collection of Eugene Victor Thaw

na slici *Svetac u zanosu pred Presvetim Sakramentom* u Trentu usporedivi su (kao i odabir kolorita, gustoća namaza i potez kista) s onim u *Kraljevoj Sutjeski*. Antonio Morassi (1973. g.) sliku iz Trenta navodi već u drugoj rečenici tro-sveščane monografije o obitelji Guardi, vrednujući ju znatno bolje od Arslana, i spominje ju mnogo puta u sva tri sveska, a isti je autor uvrstio reprodukciju slike iz *Kraljeve Sutjeske* u katalog Francescovih djela, i citirao ju uz katalošku jedinicu o slici u zbirci Tecchio u Milanu: *Jednu Bogorodicu s Djetetom i sv. Antunom* (fig. 944), *opremljenu natpisom s datacijom 1775. godine nedavno je otkrio Prof. Grgo Gamulin u Kraljevoj Sutjeski (Jugoslavija) i objavio ju u 'Arte Veneta' 1972. godine.*³² Ipak se na izložbi *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija* (1988. g.) atribucija Francescu Guardiju pojavila s upitnikom,³³ na što je Gamulin reagirao u spomenutom članku objav-

ljenom dvije godine nakon izložbe, upozoravajući sumnjičavce na pozitivnu recenziju talijanskih povjesničara umjetnosti koji se bave Guardijem: *Bila je u uredništvu 'Arte Veneta' dočekana kao otkriće, a potvrdila je (svojom datacijom donacije) i datiranje Bogorodice Tecchio predloženo od M. Murara: oko 1777.*³⁴ Upozoreno je i na neprimjereni smještaj djela: *A da ironija bude veća, to lijepo i slavno djelo (iz samostana još slavnijeg) bilo je na izložbi u Zagrebu zatvoreno u kutu jedne pokrajnje prostorije i ostalo je posve neprimijećeno od javnosti 'obične' i od javnosti stručne.*³⁵ Riječi su to koje nam i nakon petnaestak godina prenose gorčinu zbog nepriznata djela, autora i atribucije. Gamulinovoj odrednici možemo iz narasle bibliografije donijeti dodatne potvrde u crtačkom opusu. Srodne teme dopojasnih figura svetaca pojavljuju se u Francescovu opusu kasno i "tek povremeno, pogotovo u dva desetljeća nakon smrti (brata) Gian Antonija

(1760. g.)³⁶ Za rješenje impostacije i rješenje draperije na glavi Bogorodice u Kraljevoj Sutjesci nalazimo usporedbu u crtežu *Bogorodice s Djetetom na oblacima*,³⁷ a za sv. Antuna Padovanskoga u zrcalno okrenutoj figuri na crtežu *Sv. Antuna s Djetetom*,³⁸ oba iz Muzeja Correr u Veneciji, oba iz "kasna Francescova razdoblja", kako predlaže Terisio Pignatti (1983. g.).³⁹ Osim toga, Francescov crtež *Bogorodice u molitvi* (sl. 8)⁴⁰ u privatnoj zbirci Eugen Victor Thaw u New Yorku usporediv je u oblikovanju lica, draperije i nagiba glave s djelom u Kraljevoj Sutjesci. Vraćajući se među slikarska djela, ali još u analizi crtačkih značajki Guardijeva oblikovanja, način na koji su oblikovane ruke protagonista u Kraljevoj Sutjesci usporediv je s drugim rješenjima unutar njegova opusa, primjerice rukama koje nalazimo na potpisanoj slici *Alegorijske figure*,⁴¹ sada u Ringling Museum of Art u Sarasoti na Floridi: okrugla zapešća s mekim i pokretljivim prstima koji su antianatomski lomljeni u zglobovima, ali su tako profinjeni u gestama i ritmu da komentiraju psihološki opis protagonista i patetičnu emotivnost koja u venecijanskom rokoko slikarstvu uvukla u prizore mitološke i sakralne tematike.

U završnici ističem još jednom prihvaćenost Gamulinove atribucije u literaturi o Guardiju. U velikom pregledu venecijanskoga slikarstva 18. stoljeća, u poglavlju *Le ultime voci del rocòd veneziano (Posljednji glasovi venecijanskoga rokoko)*, Rodolfo Pallucchini osvrnuo se također na sliku iz Kraljeve Sutjeske. Cjelokupno dvosveščano izdanje naslovljeno *La pittura nel Veneto: Il Settecento* (1995. g.) bilo je dovršeno u godini smrti velikana venecijanske i talijanske povijesti umjetnosti (1989. g.), ali se zbog "bezbroynih kontrola" (tal. *innumerevoli controlli*) i obilne građe, kako u predgovoru objašnjava uređivački odbor – Mauro Lucco, Adriano Mariuz, Giuseppe Pavanello i Franca Zava – objava dvaju svezaka protekla još šest godina. Spominjem te inače suviše podatke kako bih nevjerni Tome atribucije Francescu Guardiju za sliku *Bogorodice s Djetetom i sv. Antunom Padovanskim* u Kraljevoj Sutjesci ubuduće znali točno s kim sve izlaze na megdan (valja se sjetiti i pisca monografije, Antonija Morassija) kada ju odbacuju ili ju dovode u sumnju. Pallucchini piše: *Zasluga je Grge Gamulina da je upozorio u 'Arte veneta' (1972. g.) na postojanje jedne Bogorodice s Djetetom i sv. Antunom Padovanskim u franjevačkome samostanu u Kraljevoj Sutjesci u Bosni, čije su stilističke značajke nesumnjivo pripadaju Francescu Guardiju zbog fiziološke identičnosti s Bogorodicom iz zbirke Tecchio u Milanu, potpisanoj na poleđini. Nalazak je zacijelo važan stoga što je bosansku sliku, (...) moguće datirati oko godine 1775., zapisane na bazi stupa s natpisom "Dobavi O. F. Gargo IZ*

*[sic] Varesa"*⁴² Dobro je znao fra Gargo kada je subraći poručio: *Obavili mi svoju upravu dobro ili slabo, nikome se to osim nama neće pripisati*. Tako je kao potpisani naručitelj ušao i u veliku venecijansku povijest umjetnosti.

Bilješke

¹ Ulje na platnu (rentoalirano), 40,1 x 32,7 cm. Natpis u donjem lijevom kutu: *O. /ili G ?/ P. F.* i ispod toga nečitke brojke (?). Posebnu zahvalu na poticaju i pomoći u pronalaženju djela dugujem dvojici povjesničara: dr. sc. Peji Čoškoviću, znanstvenom suradniku Leksikografskoga zavoda "Miroslav Krleža" i profesoru na Odjelu za historiju Filozofskoga fakulteta u Sarajevu, te dr. sc. Marku Karamatiću, profesoru crkvene povijesti na Franjevačkoj teologiji u Sarajevu. Zahvaljujem mr. sc. Vlaha Bogišiću, ravnatelju Leksikografskoga zavoda "Miroslav Krleža" i profesorima Franjevačke teologije u Sarajevu na organizacijskoj pomoći u istraživanju, te prijašnjem gvardijanu samostana na Petričevcu, fra Josipu Božiću što mi je dozvolilo pogledati zbirku i snimiti Guardijevu sliku.

² Usp. S. Rakić, *Slikarstvo i skulptura*, u: AA. VV. *Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija*, Muzejsko-galerijski centar, Zagreb 1988, 54, 212, kat. 62. Slika nije reproducirana.

³ Usp. biografiju u: A. Morassi, *Guardi. L'opera completa*, Alfieri edizioni d'arte, Gruppo Editoriale Electa; I. dio: *I dipinti*, Venezia, Milano 1993. (1973.), 30–39.

⁴ G. Gamulin, Naknadna recenzija – prijedlozi i rješenja (Još jedan Guardi u Bosni srebrenoj), *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 14, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 1990, 43.

⁵ Reproducirana u: G. Gamulin, n. dj., 1990, 44.

⁶ Usp. L. Moraldi, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Editori Associati, Milano 1991. (1971.), 76, 77.

⁷ Usp. L. Moraldi, n. dj., 1991. (1971.), 209, 210.

⁸ Usp. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, Flandres*, Librairie Armand Colin, Paris 1951. (1932.), 312.

⁹ Za novozavjetne prijevode korišteno je izdanje *Novi zavjet i Psalmi*. S grčkoga izvornika preveli Bonaventura Duda i Jerko Fučak. *Psalmi* preveo Filibert Gass, "Kršćanska sadašnjost", Zagreb 2002. (1988.)

¹⁰ Bakrorez, 441 x 332 mm, Rim, Gabinetto nazionale delle stampe. O odnosu slike i bakroreza usporedi: D. Bodart, Roma Mezzetti, *Rubens e l'incisione*, De Luca Editore, Rim 1977, 37, kat. 43.

¹¹ G. Gamulin, n. dj. (Još jedan Guardi u Bosni srebrenoj), 1990, 43, 44.

¹² Usp. A. Morassi, n. dj., I. dio: *I dipinti*, 1993. (1973.), 312, kat. 31. Reprodukcijska slika u II. dio: *I dipinti*. Tavole, 1993. (1973.), br. 40.

¹³ Sanguigna na papiru, 395 x 275 mm, Firenze, Gabinetto dei

Disegni degli Uffizi, inv. 3962 S. A. Morassi, n. dj., III. dio: *I disegni*, 1993. (1975.), 80, kat. 5, reprodukcija crteža br. 6.

¹⁴ Usp. A. Morassi, Francesco Guardi as a figure painter, *The Burlington Magazine* LV, London, New York, Savile Publishing Company, S. Buckley, December 1929, 294–299, Plate II, B.

¹⁵ "Questo eccellente autografo di Antonio, da me visto a Venezia nel 1928, è attualmente irreperibile. Da collocarsi, per i suoi modi scintillanti, ad un periodo piuttosto avanzato del Maestro." A. Morassi, n. dj., I. dio: *I dipinti*, 1993. (1973.), 314, kat. 42.

¹⁶ "Il primo, caduto presto in dimenticanza e quasi totalmente misconosciuto sino ai giorni nostri, è stato 'ricostruito', si può dire, dalle fondamenta; il secondo, cresciuto in celebrità poco dopo la sua morte, ha tuttavia bisogno di essere illuminato nelle varie fasi del suo sviluppo e nelle sue diverse attività, oltre che di vedutista e paesaggista fantastico, di pittore di scene sacre e profane, di ritratti e di altri generi." A. Morassi, n. dj., I. dio: *I dipinti*, 1993. (1973.), 9.

¹⁷ O razvoju i protagonistima polemike od članka Gina Folgaria u *Arte Cristiana* iz 1916. godine do izložbe objave monografije usporedi poglavlje *Cronistoria della scoperta di Antonio Guardi* u: A. Morassi, n. dj., I. dio: *I dipinti*, 1993. (1973.), 19–26.

¹⁸ "(...) che de 'i Guardi', due soltanto erano validi, Antonio e Francesco. Il terzo fratello, Nicolò, rimane tuttora una nebulosa inafferrabile, con ogni vrosimiglianza di scarso valore artistico; il quarto dei Guardi, Giacomo, figlio di Francesco, non fu che un debole imitatore del padre. Quanto al capostipite Domenico, genitore dei fratelli Guardi, anche su di lui pesa l'oblio e quindi il mistero che si estende anche sulla sua levatura artistica." A. Morassi, n. dj., I. dio: *I dipinti*, 1993. (1973.), 25.

¹⁹ Usp. A. Binion, *Antonio and Francesco Guardi, their life and milieu: with a catalogue of their figure drawings*, Garland Publishers, New York 1976; A. Bettagno (ur.), *I Guardi: vedute, capricci, feste, disegni e quadri turcheschi*, Marsilio, Venezia 2002.

²⁰ B. Benić, *Ljetopis sutješkoga samostana*. Priredio i preveo dr. sc. fra Ignacije Gavran. Sarajevo, Zagreb, "Synopsis", 2003, 97, 98.

²¹ Ulje na platnu, 54 x 43 cm. Natpis lijevo: DOBAVI O.F. / GARGO IZ / VARESA / 1775. Zahvaljujem fra dr. sc. Stjepanu Duvnjaku iz Kraljeve Sutjeske na pomoći tijekom istraživanja i na dozvoli da snimim djelo.

²² "nell'antico convento francescano, sotto la leggendaria roccaforte di Bobovac, nel cuore della Bosnia." G. Gamulin, Schede per il Settecento veneziano, *Arte Veneta* XXVI, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1972, 216–219. Dvadesetak godina poslije slično izriče smještaj slike: "na slavnome mjestu: u franjevačkom samostanu Kraljeva Sutjeska u kanjonu podno kobnog Bobovca", G. Gamulin, n. dj. (Još jedan Guardi u Bosni srebrenoj), 1990, 43, 44.

²³ Slikarev životopis istražio je Georges A. Simonson još početkom 20. stoljeća (1904. g.), a njegovi iscrpni arhivski podatci i dalje su citirani. On je utvrdio da se slikar rodio 5. X. 1712. i odmah je kršten u crkvi Santa Maria Formosa u Veneciji kao Francesco Lazzaro Guardi di Domenico dai SS. Apostoli, a umro u kući svoga sina Vincenza, župnika, na Campo della Madonna a San Canciano 1. I. 1792. more veneto, dakle 1. I. 1793. godine, nakon mjesec dana bolesti. Usp. G. A. Simonson, *Francesco Guardi (1712–1793)*, Methuen, London 1904, str. 78 (rođenje) i 83 (smrt). Simonson upućuje na izvore: *Registro della Parrocchia di Santa Maria Formosa*

IX., p. 386 i *Registro delle mortalità della parrocchia di S. Canciano*, p. 515. Usp. također A. Morassi, n. dj., I. dio: *I dipinti*, 1993. (1973.), 36–39.

²⁴ O prezimenu Andrija Zirdum (2003. g.) primjećuje: *Grgo Hiljić (Ilijić), biskup (Vareš, 18. X. 1736 – Kraljeva Sutjeska, 1. III. 1813)*. Njegovo prezime često se piše dvojako. Međutim, u matici krštenih (AFS Kraljeva Sutjeska, Mt-14) fra Grgo se 23 puta vlastoručno potpisao (16 puta latiničkim pismom a 7 puta bosančicom) svaki put sa Grgorius Hiljich de Varesch. Da je sam pravio razliku između Hiljić i Ilijić, navodim njegov vlastoručni tekst: 'Ego fr. Grgorius Hiljić de Varesch (...) 4. martii 1764. sacro fonte ablui Claram filiam Michaelis Stipich de Turbici, eiusque legitimae uxoris Catarine Ilijicha a Gora'. Dakle, on se sam pisao fra Grgo Hiljić iz Vareša. Bilješka Andrije Zirduma u: J. Baltić, *Godišnjak od događaja crkvenih, svietskih i promine vrimenta u Bosni*. Priredio i preveo dr. sc. fra Andrija Zirdum. Sarajevo, Zagreb, "Synopsis", 2003, 92, 93. O fra Grgi iz Vareša usporedi bilješku Ignacija Gavrana: *istaknuti je bosanski franjevac (provincijal u dva navrata: 1783–1786. i 1790–1791. te apostolski vikar 1791–1813.)*, revan i marljiv radnik, iako nerijetko žestok i netaktičan u nastupu, autor dobrih pastoralnih poslanica i propovijedi, u: M. Bogdanović, *Ljetopis kreševskoga samostana*. Priredio i preveo dr. sc. fra Ignacije Gavran. Sarajevo, Zagreb, "Synopsis", 2003, 210.

²⁵ I. Gavran, Uvod, u: B. Benić, n. dj., 2003, 16. Autor navodi izvor citata u rukopisu *Protocol/Inc/um Prov/inc/iae Bosnae Argentinae sive Regestum eiusdem (443s)*, koji čuva Arhiv Franjevačke provincije u Sarajevu.

²⁶ P. Čosković, Ilijić, Grgo, natuknica u: *Hrvatski biografski leksikon 6*, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", Zagreb 2005, 32. Isti autor pobraja i njegova pastoralno-teološka djela, tiskana u Dubrovniku, ali i u Veneciji ili u Venetu (Padova), što daljnje potvrđuje veze s tim područjem koje su ga dovele do nabavke Guardijeve slike u Kraljevoj Sutjesci: (...) Tako je u djelu *F. Lastrica Od'* uzame (Mleci 1796.) objavio 14 svojih govora namijenjenih bosanskomu puku *Kratko nadometnuše u knjižice 'Od uzame' O. fra Filipa iz Očevje*. Tojest XIV. razliki, ravni, i kratki, govorenjaha za pük priprostiti bosanski, a u Cvitu razlika mirisa duhovnoga (Mleci 1802.) *T. Babića svoja četere govorenja čudoredna. Napisao je i tiskao više pisama, okružnica i govora: Epistola pastoralis illmi. et revmi. f. Gregorii a Vares, episcopi Ruspensis (Dubrovnik 1797.)*, *Epistola pastoralis cum aliis nonnullis litteris circularibus illustris. et reverendiss. domini fratris Gregorii a Vares, episcopi Ruspensis olim coadjutoris et modo vicarii apostolici in Bosna othomana (Padova 1800.)*, Način pribogoljubni za štovati prisveto uznesenje Marijino na nebo (Dubrovnik 1799.). *Također je tiskao Nauk krstjanski i druge stvari za znati potrebite (Mleci 1804.)*, a u rukopisu mu je ostalo djelo Sveta govorenja prieko ciele godine. *Preveo je na hrvatski govore Aleksandra Borgie i tiskao ih u Dubrovniku 1799. pod naslovom Varhu kraljevstva Marijina, govorenja privs. i pripoč. g. Aleksandra Borgie*.

²⁷ R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Tomo secondo, Electa, Milano 1995, 48–60.

²⁸ Usp. E. Arslan, Per la definizione dell'arte di Francesco, Gianantonio e Nicolò Guardi, u: *Emporium: Rivista Mensile Illustrata d'Arte e Cultura*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Bergamo, Bergamo, luglio–dicembre 1944, XXIII, anno L–N° 7–12, vol. C, N–595–600, 1–28.

²⁹ "Vien fatto di pensare a questo punto che se Francesco Guardi avesse avuto un' educazione da pittore 'di storia', essa sarebbe

comunque trapelata in un punto o nell'altro delle sue vedute, dove figurine di ogni genere, popolani, barcaioi, patrizi, sacerdoti, contadini, pescatori, fanciulli, si noverano a centinaia." E. Arslan, n. dj., 1944, 12.

³⁰ Ulje na platnu, 87 x 69 cm, Trento, Provinciale d'Arte del Castelo Stenico.

³¹ "La Madonna di proprietà Tecchio e il Santo del Museo di Trento, ambedue firmati da Francesco/ danno piena conferma di quella particolare visione critica che abbiamo dedotta da un esame spregiudicato delle figure 'grandi' di Francesco Guardi. La Madonna di proprietà Tecchio rivela qualche somiglianza coi tipi di Giannantonio senza per altro giungere a quelle spiccate caratteristiche che hanno portato i critici a parlare di nasi fatti 'a becco di uccello'. Ma il tocco è quello spesso, rappreso, di Francesco; il velo sul capo è configurato a salienti; e tutta la figura accusa quel che di legnoso, di duro (si veda il collo) che sembra ormai ben tipico di Francesco quando tenta di ingrandire le dimensioni delle sue macchiette. Ma dove è veramente palese la forza di un linguaggio che piega qualsiasi figurazione alle proprie leggi è nel Santo del museo trentino. La mezza figura è di profilo, e il profilo è portato ad esprimere quella cadenza del contornare con sorprendente regolarità: ben visibile nella ciocca sulla fronte, nello sporgere dell'arcata sopraccigliare, negli angoli in profilo del piviale, del velo omerale. E anche qui il netto contornare è in funzione di una pennellata densa, rappresa; anche qui la massa piramidale appare inscindibile dai forti chari e scuri che la costruiscono, sui quali si accampa: con un deciso, e alquanto primitivo contrasto." E. Arslan, n. dj., 1944, 14.

³² "Una 'Madonna col Bambino e S. Antonio' (fig. 944), munita di una iscrizione con la data del 1775, è stata recentemente scoperta a Kraljeva Sutjeska (Jugoslavia) dal Prof. G. Gamulin e pubblicata in 'Arte Veneta', 1972." A. Morassi, n. dj., I. dio: I dipinti, 1993. (1973.), 343, uz kat. 187, koja se odnosi na usporedivu sliku iz zbirke Tecchio. Reprodukcijska slika u II. dio: I dipinti. Tavole, 1993. (1973.), br. 944.

³³ Svetlana Rakić piše: "Grgo Gamulin atribuirao je Madonu s Kristom i Sv. Antunom Padovanskim iz Kraljeve Sutjeske (kat. 42) poznatom venecijanskom vedutistu Francescu Guardi (1712-1793). Zapis na slici kazuje da ju je pribavio fra Grgo Varešanin 1775. godi. Bez obzira na to da li je u pitanju rad samog Guardija, grozničavi nemir figura upadljivo ružičastih obraza i gotovo sladunjavih lica svrstava ovu sliku u radova posljednje faze visokog baroka, odnosno u tipičnu kompoziciju rokokoa." AA. VV. Franjevci Bosne i Hercegovine na raskršću kultura i civilizacija, n. dj., 1988, 54, 211, kat. 42. Slika nije reproducirana.

³⁴ G. Gamulin, n. dj., 1990, 43.

³⁵ Isto.

³⁶ "(...) abbastanza saltuariamente, soprattutto nei due decenni successivi alla morte di Gian Antonio (1760.)." T. Pignatti, Disegni

antichi del Museo Correr di Venezia, III. svezak (Galimberti - Guardi), Neri Pozza Editore, Venezia 1983, 77.

³⁷ Crtež perom i crnim tušem na smečkastom papiru zalijepljenom na karton, 235 x 200 mm, Museo Correr, Venezia.

³⁸ Crtež crnom olovkom i smeđim tušem na sivomodrom papiru, 212 x 150 mm, Museo Correr, Venezia.

³⁹ T. Pignatti, n. dj., 1983, 69, kat. 528 (Bogorodica); 77, kat. 538 (Sv. Antun).

⁴⁰ Crtež perom akvareliran tušem, 190 x 145 mm. Usp. A. Morassi, Guardi. L'opera completa, Alfieri edizioni d'arte. Gruppo Editoriale Electa, Venezia-Milano, I. dio: I disegni, 1993. (1975.), 103, kat. 132, sl. 135. Crtež je prvi objavio J. Byam Shaw, The drawings of Francesco Guardi, Faber and Faber, London 1951, 57, kat. 4. Bio je izložen na izložbi Canaletto e Guardi (1962.). Usp. K. T. Parker, J. Byam Shaw, Canaletto e Guardi, Neri Pozza Editore, Venezia 1962, 50, kat. 56, a atribuciju su potvrdili i T. Pignatti, Canaletto and Guardi at the Cini Foundation, u: Master Drawings, sv. I, br. 1, Master Drawings Association, New York 1963, 49-53 (51), i J. Scholz u zborniku simpozija Problemi guardeschi. Atti del Convegno di studi promosso dalla Mostra dei Guardi, Venezia, 13-14 settembre 1965, Alfieri, Venezia 1967, 197, sl. 232. Prihvaćenost crteža kao Guardijeva djela dodatno potkrepljuje atribuciju slike iz Kraljeve Sutjeske poradi velike srodnosti u rješenju Bogorodice.

⁴¹ Ulje na platnu, 161 x 78 cm (cjelina), Florida, Sarasota, Ringling Museum of Art. Slika je dio p_ra od kojega se ova, čiji je detalj prikazan identificira kao personifikacija Obilja, a druga kao Ufanja, iako je njihov alegorijski sadržaj bio različito čitan: (...) le due figure allegoriche della Fede e della Speranza ora nella collezione Ringling a Sarasota pure firmate, (...) il Fiocco data le due allegorie al 1747, riconoscendovi le ante d'organo dell'Angelo Raffaello. / (...) dvije alegorijske figure Vjere i Nade, sada u zbirci Ringling u Sarasoti, također potpisane, (...) Fiocco je datirao dvije alegorije u 1747. godinu, prepoznajući u njima vratnice orgulja u crkvi arkandelu Rafaelu/. E. Arslan, n. dj., 1944, 12.

⁴² Iz citata sam izostavila tekst "na žalost ne u dobrom stanju konzervacije", jer se odnosi na fotografiju stanja kakvo je Grgo Gamulin zatekao pri posjeti 1968. godine i objavio Arte Veneta 1972. godine, a prema kojoj je slika pokazivala oštećenja i gubitak slikanoga sloja do vidljive teksture platna s desne strane, uz rub slike desno dolje. Izvorni Pallucchinijev tekst glasi: È merito di Grgo Gamulin aver segnalato in 'Arte veneta' (1972) l'esistenza di una Madonna col Bambino e Sant'Antonio da Padova nel convento dei Francescani di Kraljeva Sutjeska in Bosnia, i cui caratteri stilistici spettano indubbiamente a Francesco Guardi, per l'identità fisionomica e stilistica con la Madonna della collezione Tecchio di Milano, firmata sul verso. Il ritrovamento è certamente importante per il fatto che il dipinto bosniaco, purtroppo non in buono stato di conservazione, è databile anteriormente all'anno 1775 riportato sul basamento della colonna, nella scritta "Dobavi O. F. Gargo IZ Varesa" (...). R. Pallucchini, n. dj., 1995, 553.

Summary

Sanja Cvetnić

From the Artistic Heritage of Bosna Srebrena: Gian Antonio Guardi at Petričevac (Banja Luka) and Francesco Guardi at Kraljeva Sutjeska

The article deals with two works of Venetian school of painting in the Franciscan province of *Bosna Srebrena*: The Return of the Holy Family from the Temple and St. Anthony of Padua by Gian Antonio Guardi (1699-1760) at the Franciscan monastery of the Holy Trinity at Petričevac (Banja Luka), and The Virgin and the Child with St. Anthony of Padua by Francesco Guardi (1712-1793) at the Franciscan monastery of St. John the Baptist at Kraljeva Sutjeska. Both attribution were made by Grgo Gamulin. The author proposes an exact location and iconography of the first, suggesting also a later date, to the last phase of the activity of Gian Antonio Guardi. The other painting, from Kraljeva Sutjeska, bears the date of 1775 and the name of father G(a)rga from Vareš, who acquired it. Comparisons with drawings and similar small scale works on religious topics around 1760 confirm Francesco Guardi's authorship. The presence of the works of the great masters of the Venetian Rococo in the Franciscan monasteries of Bosnia and Herzegovina, in addition to their artistic quality, are a witness to strong centennial ties with Venice cultivated by the Franciscans in the *Bosnia othomana*.